

0-778725

*На правах рукописи*



**МИЩЕНКО Татьяна Александровна**

**ТРАДИЦИИ А.П. ЧЕХОВА  
В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ**

Специальность 10.01.01 – русская литература

**АВТОРЕФЕРАТ**  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

**Астрахань – 2009**

Работа выполнена в Государственном образовательном учреждении  
высшего профессионального образования  
«Астраханский государственный университет».

Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор  
*Исаев Геннадий Григорьевич.*

Официальные оппоненты: доктор филологических наук, доцент  
*Звягина Марина Юрьевна* (Астраханский  
государственный университет);

кандидат филологических наук, доцент  
*Семенова Марина Александровна*  
(Астраханский инженерно-строительный  
институт).

Ведущая организация – Педагогический институт Саратовского  
государственного университета  
им. Н.Г. Чернышевского.

Защита состоится 27 июня 2009 г. в 10.00 на заседании  
диссертационного совета ДМ 212.009.11 по присуждению ученой степени  
доктора и кандидата наук по специальностям 10.01.01 – русская  
литература и 10.02.01 – русский язык в ГОУ ВПО «Астраханский  
государственный университет» по адресу: 414056, г. Астрахань, ул.  
Татищева, 20а, конференц-зал.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке  
ГОУ ВПО «Астраханский государственный университет».

Автореферат разослан 26 мая 2009 года.

Ученый секретарь  
диссертационного совета  
доктор филологических наук



Е.Е. Завьялова

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

В русской литературе конца XX – начала XXI века наметилась тенденция использовать темы, мотивы, сюжеты классических произведений. Известны новые интерпретации произведений А.С. Пушкина (Н. Коляда «Тройкасемеркатуз»), И.А. Гончарова (М. Угаров «Смерть Ильи Ильича»), Н.В. Гоголя (Н. Садур «Панночка»), Л.Н. Толстого (О. Шишкин «Анна Каренина-2»). Однако на данный момент наиболее активной «доработке» и «переработке» подвергаются пьесы А.П. Чехова: «Три сестры», «Дядя Ваня», «Вишневый сад», «Чайка». Известны попытки осмысления «Чайки» современными режиссерами («Чайка» австрийского режиссера Люка Бонди, «Чайка» Льва Додина в петербургском Малом драматическом театре, «Опыт освоения пьесы “Чайка” по системе Станиславского» Андрея Жолдака, постановка «Чайки Олега Рыбкина» в красноярском театре, «Чайка» Никиты Астахова в Русском духовном театре), хореографами («Чайка» Джона Ноймайера на сцене театра им. Немировича-Данченко).

Повышенный интерес к «Чайке» связан с проблемой саморепрезентации современных драматургов, составляющей идейно-тематический план пьесы А.П. Чехова. Ощущение переходности, рубежности эпохи, свойственное драматическим произведениям русского классика и нашедшее отклик в произведениях последних лет, позволяет актуализировать проблему взаимодействия драматургии современных авторов с чеховской традицией на новом историческом этапе. Эффективность выявления некоторых важнейших особенностей поэтики современной драматургии через художественную ретроспекцию – обращение к традициям А.П. Чехова – обуславливает актуальность настоящего диссертационного исследования.

В качестве основных работ, послуживших базой для анализа традиций драматургии А.П. Чехова, помимо его пьес, нами были учтены монографии А.П. Чудакова «Поэтика Чехова» и «Мир Чехова», Г.Н. Бердникова «Чехов-драматург: традиции и новаторство в драматургии А.П. Чехова» и работа «Чехов. Проблемы поэтики» А.И. Камчатнова и А.А. Смирнова.

В контексте исследования чеховских традиций в драме Л.С. Петрушевской интерес представляет работа С.С. Васильевой «“Чеховское” в художественной интерпретации Л.С. Петрушевской»<sup>1</sup>, в которой автор рассматривает общие для поэтики драматургов мотивы «неудавшейся жизни», «взаимонепонимания», а также специфику жанра

<sup>1</sup> Васильева С.С. «Чеховское» в художественной интерпретации Л.С. Петрушевской // Русская словесность в контексте современных интеграционных процессов : материалы Международной научной конференции (г. Волгоград, 24–27 апреля 2005 г.). – Волгоград, 2005. – С. 644–649.

монопесы на примере миниатюр А.П. Чехова «Трагик поневоле», «О вреде табака» и Л. Петрушевской «Стакан воды».

При рассмотрении вариации как особого типа взаимодействия с чеховской традицией особый интерес представляют работы С.Р. Смирнова и Г.Н. Нефагиной, посвященные проблеме римейка в современной русской драматургии, а также статьи М.И. Громовой<sup>2</sup> (о чеховских традициях в драматургии Н. Коляды), М.М. Адамович<sup>3</sup> и М. Костовой-Панайотовой<sup>4</sup> (о присутствии чеховских традиций в творчестве Б. Акунина).

Несмотря на появление большого количества парафразов чеховских пьес, специфика их интерпретации не получила всестороннего научного осмысления и развернутого анализа. В современном литературоведении неразработанной остается проблема взаимодействия массовой и классической литератур, малоизучен вопрос влияния чеховских традиций на драматургию Н. Коляды, отсутствуют серьезные исследования творчества Ю. Кувалдина и К. Костенко в контексте взаимосвязи с чеховской традицией, чем и определяется научная новизна диссертации.

Данная работа посвящена исследованию традиций творчества А.П. Чехова, нашедших продолжение и развитие в пьесах современных драматургов: Л. Петрушевской, Н. Коляды, Б. Акунина, К. Костенко и Ю. Кувалдина. В работе мы рассматриваем такие парафразы на тему чеховской «Чайки», в которых не только выявляются аллюзии и реминисценции из «пьесы-оригинала», но и сохранены некоторые идейно-тематические, сюжетные, персонажные признаки.

Выбор в качестве материала исследования во второй главе диссертации пьес вышеназванных авторов обусловлен стремлением рассмотреть своеобразие интерпретации чеховской «Чайки» в различных эстетических системах: «новой драме» (Н. Коляда), массовой беллетристике (Б. Акунин), постпостмодернистской пародии (К. Костенко), рецептуальной драме (Ю. Кувалдин).

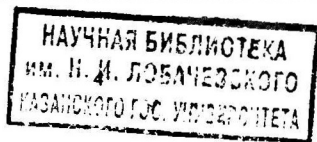
Наибольший интерес для исследования представляет творчество Л. Петрушевской, поскольку, на наш взгляд, в ее драматических произведениях связь с чеховской традицией прослеживается наиболее полно и демонстрирует тем самым отчетливую тенденцию, присутствующую и в прозе, и в драматургии, и усиливающуюся в поздних пьесах («Бифем»).

Материалом исследования являются пьесы А.П. Чехова «Чайка», «Три сестры», «Вишневый сад», «Дядя Ваня», водевили «Предложение», «Медведь», «Юбилей»; пьесы Л. Петрушевской «Три девушки в голубом», «Анданте», «Любовь», «Лестничная клетка», «Квартира Коломбины»,

<sup>2</sup> Громова М. И. Русская современная драматургия : учеб. пособие. – М., 1999. – 160 с.

<sup>3</sup> Адамович М. Юдифь с головой Олоферна. Псевдоклассика в русской литературе 90-х гг. // Новый мир. – 2001. – № 7. – С. 165–174.

<sup>4</sup> Костова-Панайотова М. «Чайка» Б. Акунина как зеркало «Чайки» А.П. Чехова // Дети РА. – 2005. – № 9 (13). – С. 35–41.





«Уроки музыки», «Чинзано», Н. Коляды «Чайка спела», Б. Акунина «Чайка», К. Костенко «“Чайка” А.П. Чехова (remix)» и Ю. Кувалдина «Ворона».

**Объектом** исследования выступают пьесы современных драматургов, созданные в русле традиций А.П. Чехова.

**Предметом** исследования являются идейно-художественные принципы взаимодействия творчества современных драматургов с традицией А.П. Чехова.

**Цель** работы: исследовать пути художественного освоения чеховской традиции в пьесах современных драматургов.

Этой целью определяется круг задач:

- рассмотреть своеобразие воплощения чеховской традиции в драматургии Л. Петрушевской;
- исследовать влияние чеховской «Чайки» на «новую драму» Н. Коляды (пьеса «Чайка спела»);
- проанализировать феномен «Чайки» Б. Акунина в системе массовой литературы;
- выявить особенности постпостмодернистской пародии К. Костенко (пьеса «“Чайка” А.П. Чехова (remix)»);
- определить специфику интерпретации чеховской «Чайки» Ю. Кувалдиным (пьеса «Ворона»).

**Методологической основой** работы стал системный подход, объединивший сравнительно-типологический, историко-литературный, историко-функциональный аспекты изучения художественного произведения. Анализ литературных связей драматургов обусловлен принципом компаративистской рецепции, при котором воздействие и восприятие текста понимается как двусторонний, открытый и незавершенный процесс. Научной базой исследования стали труды отечественных филологов А.Н. Веселовского, В.М. Жирмунского, М.М. Бахтина, И.Р. Гальперина, И.П. Ильина, а также зарубежных ученых Д. Дюришина, Р. Барта, Ю. Кристевой.

Отношение к понятию «традиция» в сфере словесного творчества неоднократно претерпевало изменения. Если литература XVII–XVIII вв. стремилась к традиционализму, то в XX в. она характеризуется определяющим нигилистическим пафосом. В современном литературоведении правомерно разграничить два значения слова «традиция». Во-первых, это – опора на прошлый опыт в виде его повторения и варьирования (здесь обычно используются термины «традиционность» и «традиционализм»). Именно о таком понимании традиции говорит Ю.Н. Тынянов<sup>5</sup>. Во втором значении традиция воспринимается как «инициативное и творческое наследование культурного опыта, которое предполагает достраивание ценностей,

<sup>5</sup> Тынянов Ю.Н. О литературной эволюции // Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С. 279.

составляющих достояние общества, народа, человечества»<sup>6</sup>. В настоящей работе мы рассматриваем традицию как общегуманитарное понятие, характеризующее культурную память и преемственность, при этом грани преемственности преломляются в самих произведениях в плане средств выразительности (аллюзии, реминисценции, стилистические приемы) и в мировоззренческом плане, бытующем как во внехудожественной реальности, так и в литературе.

**Теоретическая значимость** диссертационного исследования заключается в выработке универсальных принципов анализа вариаций пьес А.П. Чехова, которые позволяют исследовать чеховские традиции в творчестве современных драматургов.

Материалы настоящего диссертационного исследования могут быть использованы в вузовских курсах, спецкурсах, спецсеминарах по проблемам теории литературы, истории литературы, что определяет **практическую значимость** диссертации.

#### **Основные положения, выносимые на защиту:**

1. Одноактные драматические произведения Л. Петрушевской тяготеют к водевильной традиции А.П. Чехова. Система образов ее пьес строится по аналогии с известными чеховскими пьесами, что обусловлено постмодернистской установкой на игру с классикой. Для расширения хронотопа Л. Петрушевская использует аллюзии на чеховские пьесы, прибавляя к собственному пространству пьесы еще и пространство произведения А.П. Чехова. В текстах обоих драматургов внешний бытовой конфликт служит для раскрытия конфликта внутреннего, бытийного, однако способ решения проблемы различен.

2. В пьесе Н. Коляды «Чайка спела» присутствуют доминантные в чеховской «новой драме» психологизм, дискуссионный характер произведения, подтекст и открытый финал. При этом сохраняются свойственные всем постмодернистским текстам перформативность, дискурс коммуникативного насилия, выражающийся в использовании сниженной лексики, в сочетании с отсылками к классическому наследию А.П. Чехова.

3. Чеховская традиция в пьесе Б. Акунина подвергается намеренному очуждению с целью переосмысления «заштампованного» восприятия «Чайки», что происходит за счет гиперболизации чеховских приемов и принципов. Постмодернистская эстетика открывает возможности для примирения оппозиции: литературная классика – интеллектуальная беллетристика – массовая беллетристика.

4. В постпостмодернистском римейке-эпатаже К. Костенко «“Чайка” А.П. Чехова (remix)» доминирует иронический пафос по отношению как к классическому наследию (пьеса А.П. Чехова «Чайка»), так и к современным попыткам переосмысления данного произведения.

<sup>6</sup> Хализев В.Е. Теория литературы. – М., 2002. – С. 393.

Нарочитая перфомативность делает «Чайку» К. Костенко в большей мере культурно-социальным эпатажем, нежели художественно-литературным пастишем.

5. Пьеса Ю. Кувалдина «Ворона» представляет собой постмодернистский гипертекст для интеллектуального читателя. «Ссылками» здесь служат аллюзии из классических пьес А.П. Чехова «Чайка» и «Вишневый сад», на уровне подтекста обнаруживается знакомство драматурга с интерпретациями Б. Акунина «Чайка» и Т. Уильямса «Записные книжки Тригорина».

**Апробация.** Результаты данного исследования были апробированы на XVI, XVII и XVIII Пуришевских чтениях (2004–2006 гг.), на ежегодных научно-практических конференциях АГУ (2003–2005 гг.). По теме диссертации опубликовано шесть работ.

**Структура диссертации** обусловлена целью и задачами исследования. Работа состоит из введения, двух глав, заключения, и списка использованной литературы, который включает 222 наименования.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

**Во введении** определяются цель и задачи исследования, теоретико-методологическая база, обосновываются его актуальность и научная новизна, а также характеризуется научное состояние изучаемых проблем.

**Глава I «Типы художественного взаимодействия с традицией А.П. Чехова в творчестве Л. Петрушевской»** посвящена исследованию традиций русского классика в произведениях Л. Петрушевской как одного из представителей драматургии «новой волны». В пьесах «Три девушки в голубом», «Любовь», «Лестничная клетка», «Бифем» чеховские традиции получают глубокое осмысление и развитие. Связь с классической традицией обнаруживается как на уровне жанровых особенностей, так и на уровнях хронотопа, мотива («мотив жертвенности»). Глава включает в себя четыре раздела.

В первом разделе *«Жанровые связи с текстами А.П. Чехова»* рассмотрено своеобразие водевильной традиции А.П. Чехова и специфика ее продолжения и развития в одноактной драматургии Л. Петрушевской. Чеховский водевиль представляет собой, скорее, одноактную драму, что связано со спецификой понимания жанра комедии в русле классической традиции, определяющей особенность данного жанра в развенчании и осмеянии общественных явлений. При этом комедия не обязательно должна быть смешной. Все это характерно и для одноактных пьес Л. Петрушевской, имеющих в качестве жанрового подзаголовка слово «комедия».

Чеховская водевильная традиция обнаруживает себя у Л. Петрушевской в следующих чертах. Во-первых, писательница

воспринимает одноактные пьесы А.П. Чехова как «комедии характеров», где при отсутствии интриги драматическая напряженность обусловлена индивидуальными особенностями характеров действующих лиц. Во-вторых, налицо принцип сценической условности, основанный на художественном преувеличении и заострении некоторых черт характера персонажей, специфике их языковой характеристики: герои Л. Петрушевской являются представителями определенной социальной или профессиональной среды. Кроме того, как и А.П. Чехов в своих водевилях, Л. Петрушевская часто наделяет персонажей излюбленными словечками: «теща в настоящий момент выметается на летучку» (Николай из пьесы «Три девушки в голубом») – или выражениями типа «я валторну зато терпеть ненавидел» (Юра в пьесе «Лестничная клетка»), «вы мне не понравились, оба двое» (Галина из той же пьесы). Подобные речевые характеристики делают образы ярче и объемнее, что особенно важно в малой драматической форме. Жанровое своеобразие пьес Л. Петрушевской отличает синкретичность, свойственная и чеховской драматургии, когда за внешней простотой и комичностью сюжета скрывается трагедия жизни героев.

Одноактные пьесы Л. Петрушевской составляют основной массив ее драматургии. При этом водевильность сюжета является внешней, при общем жанровом тяготении к «большим» чеховским пьесам, что достигается за счет использования подтекста и привлечения реминисценций. По нашему мнению, наиболее ярко это раскрывается на примере пьесы «Любовь». Некий переломный момент в диалоге персонажей (оба действующих лица «не слышат» друг друга в споре) означен авторской ремаркой о звуке «лопнувшей струны». Реминисценция из чеховского «Вишневого сада» настраивает на новое восприятие диалога. У Л. Петрушевской это не сам звук, который в пьесе А.П. Чехова характеризуется как «замирающий, печальный», слышащийся «точно с неба», а скорее действие, которое заставляет почувствовать в отношении героя к жене большую теплоту, нежели это может показаться на первый взгляд.

Во втором разделе *«Художественное взаимодействие на уровне системы образов»* показано, что принципы создания А.П. Чеховым системы персонажей также находят свое отражение в творчестве Л. Петрушевской. Система образов пьес современного драматурга зачастую либо строится по аналогии с известными чеховскими пьесами (водевили Чехова и одноактные произведения Петрушевской), либо персонажи новой драмы становятся носителями характерных черт персонажей известных пьес А.П. Чехова («Три сестры» и «Три девушки в голубом»). Это обусловлено постмодернистской установкой на игру с классикой, которая позволяет дать точку опоры для манипуляций с известными персонажами или известными сюжетами по новым правилам.

Так, система образов пьесы «Три девушки в голубом» обнаруживает аналогию с системой образов в чеховских «Трех сестрах». Параллелизм наблюдается как между образами сестер Татьяны, Светланы, Ирины (Ирины, Ольги, Маши у А.П. Чехова), так и на уровне мужских персонажей (Валерий и Кулыгин, Николай Иванович и Вершинин).

В разделе подробно проанализирован центральный образ пьесы «Три девушки в голубом». Это контаминированный образ, имеющий параллели сразу с тремя женскими персонажами пьесы А.П. Чехова. В качестве основы для сравнения Иры, главной героини пьесы Л. Петрушевской, и чеховской Ирины выступает бытовое событие пьесы «Три девушки в голубом»: выселение героини из занимаемой ею комнаты. Образ Иры перекликается и с образом Ольги из «Трех сестер». Систему женских персонажей пьесы «Три девушки в голубом» можно схематически изобразить с помощью пирамиды, основу которой образует интертекстуальный контекст. Стороны пирамиды – фигуры трех сестер: Светланы, Татьяны и Ирины. Пространство, которое образуют эти стороны, соединяясь в фигуру, есть метаобраз женщины, которая, по Л. Петрушевской, лишена опоры, а потому обречена на одиночество.

Третий раздел «*Традиции художественного хронотопа чеховской драмы в пьесах Л. Петрушевской*» посвящен исследованию специфики хронотопа драматических произведений современной писательницы. Мотив времени, характерный для пьес А.П. Чехова, у Л. Петрушевской получает свое развитие в приемах ретроспекции и сопоставлении времен года с событиями из жизни персонажей, что придает действию эпичность. Применяемый для расширения временных рамок прием ретроспекции приобретает в пьесах Л. Петрушевской композиционно-организующее значение. Если у А.П. Чехова ретроспекция углубляет конфликт драмы, то в отношении пьес Л. Петрушевской можно говорить уже о «ретроспективной композиции» (термин Г.Н. Храповицкой)<sup>7</sup>. Характерно, что проявление ретроспекции в качестве элемента, переставляющего временные пласты действия, отсутствует у обоих драматургов. Действие происходит исключительно в настоящем. Ретроспекция возникает в монологах персонажей с целью сообщить зрителю сведения, необходимые для переосмысления ранее увиденного в новых, только что открывшихся условиях, или для объяснения мотивации поведения персонажей.

Использование приема позволяет расширить временные рамки пьесы, сделать образы объемнее, дать предысторию событий, не нарушая линейности действия. К примеру, именно с ретроспекции начинается первое действие пьесы «Три сестры»: «Ольга: Отец умер ровно год назад, как раз в этот день, пятого мая, в твои именины, Ирина. Было очень холодно, тогда шел снег. Мне казалось, я не переживу, ты лежала в

<sup>7</sup> Храповицкая Г.Н. Основные пути развития норвежской драмы второй половины XIX – начала XX веков : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 1980. – С. 20.

обмороке, как мертвая...». Эта фраза становится ключевой для понимания драмы персонажей в настоящем. Когда был жив отец сестер, они жили в Москве, которая стала для них синонимом счастья.

Враждебность персонажей к тому месту, где они вынуждены оставаться, является сюжетообразующей для пьес Л. Петрушевской «Любовь», «Скамейка-премия», «Уроки музыки» и для некоторых произведений А.П. Чехова. Наиболее явно эта оппозиция прослеживается на примере пьес «Три сестры» и «Три девушки в голубом». Чеховские сестры угнетены необходимостью оставаться вдали от Москвы, которая для них выступает синонимом счастья и иной, полной жизни. Здесь пространственно-временная связь обнаруживается в параллели *«прошлое – поместье»* и *«будущее – Москва»*. Героини Л. Петрушевской, напротив, бегут из города, где жизнь расписана по минутам, на дачу, где на смену каждодневной рутине приходит ощущение растянутого времени, не организованного расписанием. В данном случае мы имеем дело с обратной аллюзией, преследующей как пародийные цели, так и задачу расширить пространственно-временные рамки произведения за счет интертекстуальной связи.

В четвертом разделе *«Способы выражения категорий бытийного»* рассмотрены способы выражения бытийных категорий на уровне конфликта и мотива.

Чеховская парадигма «бытие – быт» отражается в пьесах Л. Петрушевской в способах выражения бытийных коллизий. Как и у А.П. Чехова, во внешних, бытовых конфликтах в пьесах Л. Петрушевской раскрываются бытийные коллизии: одиночество, любовь, смерть. При этом значение быта гиперболизируется, а бытийное носит характер сниженного, почти незаметного за вещественным, материальным и проявляется в обыденном.

Масштаб присутствия быта и способ реализации бытийных категорий посредством него у драматургов различны. Если герои А.П. Чехова постоянно заявляют о несоответствии быта их духовным потребностям, то персонажи драм Л. Петрушевской привычно существуют в этом мире и быте. Быт у А.П. Чехова воспринимается как вещная оболочка духовной сути, неспособная заслонить главного – стремления человека к бытийному, вечному, тому, что является подлинной целью существования. Персонажи чеховских пьес питаются духовной пищей. Здесь нет подробно выписанных картин, где бы они ели, пили, мучились от нехватки денег на пропитание. Быт у Л. Петрушевской – неискоренимая часть каждодневного существования героя. Именно в бытовом проявляются бытийные категории любви, жизни, смерти. Постмодернизм, набравший силу в эпоху развенчания идеалов, обнажения бесчеловечной сущности «симулякров», в качестве художественной философии избрал эстетизацию отвергаемого прежде. В художественной системе

Л. Петрушевской это – выведение бытового конфликта на уровень бытийного.

Героям Л. Петрушевской для существования необходимо испытывать заботу о ком-то, «укрепиться». Поэтому у ее героинь, как правило, есть дитя или любимый. Любовь как категория бытийного проявляется именно в бытовых мелочах, в необходимости поддержания жизни в близком человеке посредством организации быта. Одинокие женщины, героини рассказов и пьес Л. Петрушевской воспринимают жизнь не как бытие, а как бытование в череде вещей и обстоятельств. При этом быт неотделим от их мировосприятия, тогда как герои А.П. Чехова ощущают острое несоответствие того быта, в котором они живут, тому, как они *должны* жить. Бытовой конфликт у А.П. Чехова становится рамкой для бытийного, духовного, того, что составляет идейно-композиционный центр пьес.

Присутствие чеховских традиций прослеживается и на другом художественном уровне пьес Л. Петрушевской – на уровне мотивов. Например, мотив жертвенности является основным элементом поэтики пьес «Дядя Ваня» А.П. Чехова и «Бифем» Л. Петрушевской.

Жертва в диалоге Л. Петрушевской полностью физиологична, тогда как в пьесах А.П. Чехова жертва героя, в первую очередь, это жертва духа во имя высокой цели. Применительно к творчеству двух драматургов можно рассматривать концепт «жертвенность» как двуплановый: один план составляет жертвенность как категория не материальная, а моральная, а второй план – жертвенность физическая. Исходя из подобной структуры, мы наблюдаем в пьесе Л. Петрушевской «перевернутый» вариант чеховского восприятия концепта «жертвенность». То, что у А.П. Чехова является определяющим (первый план), уходит в диалоге «Бифем» на второе место. Форма рецепции чеховской традиции в пьесе определяется нами как дифференциальная. В ней преобладает стремление к отмежеванию от восприятия элементов предшествующей традиции.

В пользу отнесения формы рецепции чеховской традиции к дифференциальному типу говорит также использование аллюзии из пьесы «Дядя Ваня». У Л. Петрушевской Би произносит следующую фразу: «У крупных женщин все должно быть крупное, и душа, и ум, и одежда, и мысли». Здесь нет прямого указания на произведение, но ассоциативно она отсылает к общеизвестному литературному факту, и связь с репликой доктора Астрова («В человеке все должно быть прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли») подразумевается.

В структуре пьесы как постмодернистского текста мы имеем дело с некоторой «перевернутой» аллюзией, построенной по принципу обратной связи. Аллюзия, указывая в данном контексте на несогласие с исходным смыслом источника, используется в качестве сатирического приема для обрисовки персонажа. Однако если в контексте чеховской пьесы героиня

обвиняется в праздности: «Она прекрасна, спора нет, но ... ведь она только есть, спит, гуляет, чарует нас всех своей красотой – и больше ничего», – то Би есть сама источник пищи: «Ради тебя, чтобы спасти человека, пусть дочь, допустим, но я посадила себе на шею дармоедку, кормлю тебя своим мозгом и кровью!». При подобной интерпретации мы получаем обратный пародийно-сатирическому эффект. Крупное и грубое может быть в равной степени прекрасным, когда оно становится жертвенным, а не потребляющим. Таким образом, на фоне дифференциальной связи воспринимающего текста с источником, то есть при восприятии традиции с отрицательным знаком, на идейном уровне обнаруживаются конвергентные тенденции.

Глава II «Вариация как тип художественного взаимодействия в современной драматургии» представляет собой анализ вариаций пьесы А.П. Чехова «Чайка» в творчестве современных драматургов Н. Коляды, Б. Акунина, К. Костенко и Ю. Кувалдина. Выбор авторов обусловлен стремлением к наиболее полному отображению картины функционирования чеховских традиций в различных эстетических системах: «новой драме» конца XX века Н. Коляды, «интеллектуальной беллетристике» Б. Акунина, постпостмодернистской пародии К. Костенко и «рецептуальной» эстетике Ю. Кувалдина.

Традиционно под «новой драмой» принято понимать явление, обозначающее сходные художественные открытия в области европейской драматургии и театра конца XIX – начала XX века. Однако в настоящее время термин также используется для определения творчества драматургов конца XX – начала XXI в. При этом следует понимать нетождественный характер двух этих явлений. В первом разделе главы «*“Чайка спела” в “новой драме” Н. Коляды*» рассмотрены общие для «новой драмы» рубежа XIX–XX и конца XX – начала XXI вв. черты, а также те традиции чеховской «новой драмы», которые нашли свое продолжение в пьесе Н. Коляды. Подробному анализу подвергается система образов пьесы «Чайка спела» Н. Коляды и проводятся параллели с системой образов «Чайки» А.П. Чехова.

Особое внимание обращается на способ употребления аллюзий и реминисценций из чеховской «Чайки», который доказывает конвергентную форму рецепции чеховской традиции в эстетической системе Н. Коляды.

«Чайка спела» Н. Коляды: «БЕРА (ест): Мама, тебя черное личит. Хорошо идет, ага. А я завтра плащ накину. У меня есть, он черный. А платья такого, как у тебя – нету...»

«Чайка» А.П. Чехова: «Медведенко: Отчего вы всегда ходите в черном? Маша: Это траур по моей жизни. Я несчастна».

Эта аллюзия помещена Н. Колядой в самом начале пьесы, как и в тексте А.П. Чехова. Автор настраивает зрителя (читателя) на восприятие



всего произведения в русле чеховской традиции, согласно которой основная мысль скрыта в подтексте, в том драматическом нерве, что пронизывает пьесу от начала до конца, где на глазах зрителя рушатся судьбы и раскрываются характеры действующих лиц. Если в чеховской пьесе «мировая душа» – это Нина Заречная, страстная, смелая, стремящаяся вырваться из оцепеняющего мира захолустной жизни, то в пьесе Н. Коляды «отпевшая» свое чайка соотносена с образом уголовника Валерика, отпевшего и отгулявшего на воле, обчищая карманы и приставляя нож к горлу прохожего. «Белая» чайка А.П. Чехова, искупавшись в грязи и крови, становится черной птицей Н. Коляды.

Все те же поиски смысла жизни, желание вырваться из безнадёжного омута быта, почувствовать себя значимым, а не каплей в сером обывательском море, приводят Нину Заречную к мысли о необходимости искупления греха, а Валерика – к смерти от тюремных побоев.

С помощью приведенной ниже таблицы обозначим параллели между системами образов пьес А.П. Чехова и Н. Коляды.

<b>Н. Коляда «Чайка спела»</b>	<b>Основание для сравнения</b>	<b>А.П. Чехов «Чайка»</b>
Августа Журавлева, 60 лет	Образ матери, потерявшей сына (Валерку убили, Костя застрелится). В обоих случаях наиболее яркий женский образ пьесы: эмоциональная, сильная женщина.	Аркадина
Вера Носова, ее дочь	В качестве основания для сравнения используется аллюзия на чеховский текст. («Почему вы ходите в черном»).	Маша Шамраева
Ваня Носов, муж Веры, прапорщик, 35 лет	Сходство прослеживается в построении реплик: оба пересказывают с одного объекта речи на другой, с ним не связанный. Речь изобилует казенными выражениями.	Медведенко
Сашка Маслов, родственник Августы по мужу, 53 года	Сближение персонажей по принципу родственных связей: оба приходится дядьями умершим. Связь с доктором Дорном из чеховской пьесы – в приемах создания образа: и Дорн, и Сашка постоянно напевают.	Сорин – Дорн
Василий Маслов, племянник Сашки, 25 лет	Оба персонажа несколько отстранены от всех других действующих лиц, являясь представителями «другой жизни».	Тригорин
Валерка	Персонажи соотносятся как на основе событийного ряда пьес, так и на основе содержания образа. Смерть Валерки – сюжетообразующий элемент пьесы «Чайка спела». Смерть Треплева завершает чеховскую «Чайку», однако финал пьесы остается открытым.	Константин Треплев

Дискуссионный характер пьесы Н. Коляды, психологизм, наличие подтекста, сочетание современной проблематики с «вечными вопросами» продолжают традиции «новой драмы» рубежа XIX–XX веков, при этом пласты высокой литературы и отсылки к великим традициям классики парадоксально сочетаются с дискурсами коммуникативного насилия.

Во втором разделе «*“Чайка” Б. Акунина – феномен массовой литературы*» исследована проблема массовой литературы в контексте взаимодействия с классической традицией. Определение «массовый» зачастую рассматривается в одном синонимическом ряду с прилагательными «общедоступный», «всеобщий», «низкий», «шаблонный» и т.п. Такая многозначность ведет к семантической неопределенности всей дефиниции. В контексте работы считаем целесообразным использовать выдвинутый нами термин «интеллектуальная беллетристика». Данное понятие во многом можно трактовать как синоним «литературы высокой моды» (термин Т.В. Кузнецовой, В.А. Лукова и М.В. Лукова)<sup>8</sup>. Дефиниция «интеллектуальная беллетристика», свободная от изысков дизайнерской терминологии, позволяет сосредоточить внимание исследователя главным образом на литературных достоинствах произведения. В разделе разграничиваются понятия «массовая беллетристика» и «интеллектуальная беллетристика» в рамках трехчастной структуры, включающей литературную классику как определенное поле, способное быть источником приемов, аллюзий и реминисценций, а также расширяться за счет включения художественных текстов из других уровней.

«Интеллектуальная беллетристика» – социокультурное явление XX века, которое объединяет значительные произведения современной литературы, обладающие художественной новизной, имеющие авторский стиль, получившие признание широкой общественности благодаря рекламе, СМИ.

«Массовая беллетристика» («массовая литература» в узком смысле) – явление в литературе, ориентированное на развлечение читателя, подчиняющееся строгой жанровой системе, имеющее в основе расхожий сюжет, связанный не с познанием бытия, а с повседневной ориентацией в действительности.

Необходимо отметить, что функция «развлечения» в той или иной мере свойственна как «интеллектуальной беллетристике», так и «массовой беллетристике». Однако следует различать исключительно развлекательный, занимательный аспект этой функции, который не нацелен на иное воздействие, кроме сиюминутно-эмоционального (в

<sup>8</sup> Кузнецова Т.В., Луков В.А., Луков М.В. Массовая культура и массовая беллетристика // Знание. Понимание. Умение : электронный журнал. – URL: <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/4/Kuznetsova&Lukovs/>

случае «массовой беллетристики»), – и момент «игры с читателем» (на различных художественных уровнях текста: жанровом, стилистическом, сюжетно-пародийном), свойственный «интеллектуальной беллетристике», требующий глубинного погружения не только в текст читаемый, но и в литературное пространство, этим литературным фактом охваченное.

Пьеса Б. Акунина отнесена нами к «интеллектуальной беллетристике» на основании следующих определяющих признаков: наличие авторского стиля; интертекстуальная связь с предшествующей традицией; пародийный сюжет; пародийный жанр; перформативность; ориентированность на искушенного читателя.

В разделе рассмотрены особенности композиционного построения вариации «Чайки» Б. Акунина, особое внимание уделено акунинским «дублям», которые выступают метафорой потока разрозненных событий. Слово «дубль» заставляет вспомнить представление А.П. Чехова о жизни как о череде разнородных, несвязных эпизодов. Б. Акунин вносит дополнительные смыслы, расставляет современные акценты: жизненные этапы человека – это повторяющиеся до мельчайших деталей и однообразные копии. Дубль – также знак театрализованности всей пьесы, он ориентирует читателя-зрителя на авторский замысел «обнажения приёма» театральных условностей, что специфически продолжает тему сложной рефлексии героев об искусстве в одноименной пьесе А.П. Чехова.

Намеренное снижение пафоса и фарсовая концовка пьесы настраивают на восприятие текста в целом как пародии на классическое произведение А.П. Чехова. Однако, на наш взгляд, чеховская традиция в пьесе Б. Акунина подвергается намеренному очуждению с целью переосмысления «заштампованного» восприятия «Чайки», что дает возможность увидеть чеховских персонажей по-новому, вне зависимости от сложившихся стереотипов: гамлетизм Треплева, ограниченность Медведенко, символизм образа чайки. Освобождение пьесы от стереотипного восприятия происходит в том числе и за счет гиперболизации чеховских приемов и принципов.

Раздел третий *«Римейк-эпатаж: „Чайка“ А.П. Чехова (remix)»* *К. Костенко* посвящен анализу вариации чеховской пьесы в эстетической системе постпостмодернистской пародии. Проблема римейка в современном литературоведении не имеет однозначной оценки. Так, М. Золотоносов, исследователь римейков «Отцы и дети» Ивана Сергеева, «Идиот» Федора Михайлова, выпущенных издательским домом «Захаров», настаивает на том, что всякая вторичность есть признак литературного убожества, а новые переделки классики – не что иное, как ухудшенные копии, создаваемые промышленным путем. Итальянский семиолог и писатель У. Эко, напротив, обращает внимание на то, что даже

классическая эстетика «не стремилась к инновациям любой ценой: наоборот, она часто рассматривала как “прекрасные” добротные копии вечного образца. Даже когда модернистская чувствительность одобряла “революцию”, совершаемую классическим художником, то больше всего ее интересовало то, в какой мере она отрицает предшествующие образцы»<sup>9</sup>. В современной эстетике необарокко «акцент падает на неразрывный узел “схема-вариация”, где вариация представляет гораздо больший интерес, чем схема»<sup>10</sup>.

А. Урицкий в статье «Дубль второй»<sup>11</sup> выделяет два основных вида римеков: псевдоримейк и постмодернистский римейк. Псевдоримейк в большей степени имеет отношение к киноискусству, нежели к драматургии. Его основное отличие состоит в том, что для восприятия произведения реципиентом нет необходимости знакомства последнего с оригиналом. Постмодернистский же римейк основан на эстетике игры, соответственно, ориентирован на знание первоисточника. Понятие «ремикс» в некоторой степени тождественно понятию «римейк». Однако этот термин в большей степени ориентирован на сферу музыкального искусства: римейками в музыке называют заново записанные версии уже издававшихся композиций; если же в новой версии используются фрагменты старой, то это называется ремиксом. В литературе ремикс представляет собой «нарезанные куски» текста, переставленные в произвольном порядке для получения нового художественного произведения.

Именно момент деконструкции выступает на первый план в пьесе К. Костенко «“Чайка” А.П. Чехова (remix)». Травестированию подвергается как исходный текст «Чайки» А.П. Чехова, так и предшествующие пьесе вариации, среди которых «Чайка» Б. Акунина и «Записная книжка Тригорина» американского драматурга Т. Уильямса. Связь с последним упомянутым текстом прослеживается на уровне персонажей. В «вольной интерпретации» чеховской пьесы, как определяет свое произведение Т. Уильямс, основным действующим лицом выступает писатель-бисексуал Тригорин. В пьесе К. Костенко все образы чеховской «Чайки» сведены к двум: Треплев и Сорин. Основу образа Треплева составляют черты непосредственно Константина Треплева из чеховской «Чайки» и Тригорина, однако за основу взят не чеховский Тригорин, а уильямсовский образ «растленного» писателя. При рассмотрении текста К. Костенко в контексте взаимосвязи с «Записной книжкой Тригорина» обращает на себя внимание пародирование не только образов пьесы, но и принципов

<sup>9</sup> Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна. – URL: <http://www.infoliolib.info/philos/postmod/innovatia.html>

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Урицкий А. Дубль второй // Дружба народов. – 2002. – № 3. – С. 38–46.

«пластического театра» Т. Уильямса. На восприятие пьесы «“Чайка” А.П. Чехова (remix)» как пародии на акунинский детектив настраивает присутствие темы японской флейты и звуки самисэна – японской трехструнной лютни. В пьесах и прозе Б. Акунина японская тематика представлена очень широко. Выстрелы, многократно раздающиеся за сценой, а также реплика Треплева («*Треплев (Подымает труп птицы. Сорину)*. Ваш заказ») представляет этого персонажа в одном из эпизодов в роли наемного убийцы. Подобный образ характерен для детективного жанра, в котором создано большинство произведений Б. Акунина, в том числе и «Чайка».

Нарочитая монтажность структуры текста К. Костенко преследует несколько целей: композиционно пьеса строится по принципу «ремикса», что заявлено в заглавии; при этом, учитывая абсолютизацию пародии как жанра, в пьесе травестируется принцип монтажного мышления, характерный для драматургии А.П. Чехова, и неоднократно подчеркиваемая критиками «музыкальность» чеховского письма. Пародируется сам основополагающий принцип постмодернистской теории интертекстуальности – принцип цитатности, ставший в произведениях современных авторов расхожим штампом. Стремление к развенчанию псевдоклассиков выражается в форме гиперболизации приемов пародируемых источников. Игровой характер постмодернистского текста, его декларируемая перформативность доводятся в пьесе до абсурда, в котором художественная ценность произведения замещается культурно-социальной провокацией.

В разделе четвертом «*Ре-цептуальная*» пьеса Ю. Кувалдина «*Ворона*»» изложены основные постулаты новой «метаэстетики», декларируемой автором пьесы-вариации «Ворона». По мнению исследователя, «ре-цептуализм» является собой одну из модификаций постмодернизма, о чем свидетельствует текстовый анализ «Вороны». Название пьесы настраивает на ироническое восприятие интерпретируемой традиции. При этом объектом пародии являются не только литературный факт, но и его внелитературная коннотация. Так, традиционная МХАТовская чайка на занавесе в пьесе Ю. Кувалдина последовательно заменяется на ворону. Сам А.П. Чехов также присутствует в пьесе, герои неоднократно упоминают его в своих репликах и монологах.

Текст произведения представляет собой переплетение аллюзий и реминисценций, поданных в иронической манере. На уровне идеи реализуется концепция «ре-цептуальной» эстетики и собственно авторская система взглядов на писательскую деятельность.

Особое внимание уделено анализу дублирующих элементов в системе образов пьесы «Ворона», а также литературным ассоциациям. Система двойного кода, характерная для постмодернистской литературы в целом и заявленная в качестве одного из первостепенных по значимости постулатов «ре-цептуализма» («да здравствует великий Янус!»<sup>12</sup>), приобретает у Ю. Кувалдина гротескные формы. Реальность текстового пространства заполнена дублирующими элементами.

Пара Маша – Миша является дублем в системе образов самой пьесы «Ворона». В этих образах может быть зашифрована как авторская ирония по отношению к всевозрастающей актуализации гендерного подхода в изучении литературных фактов (женский и мужской взгляд на «новые формы» в литературе), так и травестирирование образа Треплева, чья нетрадиционная ориентация является одной из отличительных черт некоторых интерпретаций чеховской «Чайки» (Т. Уильямс «Записная книжка Тригорина», Б. Акунин «Чайка»). При этом все герои имеют интертекстуальную связь с персонажами пьес А.П. Чехова «Чайка» и «Вишневый сад».

На уровне хронотопа принцип двойного кода реализуется в аллюзиях также сразу на два произведения А.П. Чехова: «Чайка» и «Вишневый сад». С одной стороны, «усадьба», где происходит действие пьесы «Ворона», напоминает имение Сорина, а с другой – эта «усадьба» раньше принадлежала советскому писателю Н., а в новой экономической ситуации ее владельцем оказывается современный Лопахин – Абдуллаев.

Собственно, и сама пьеса как действие построена по «ре-цептуалистскому» принципу «демонстрации демонстрации». Читатель с ходу попадает на сцену, где расположена другая сцена: это обитатели коттеджа наблюдают в качестве зрителей за домашними спектаклями, разыгрываемыми Машей и Мишей. В ремарках подчеркнуты наигранность реплик и чрезмерный пафос, указывающие на нарочитую театрализованность действия.

Пьеса «Ворона» представляет собой постмодернистский гипертекст для интеллектуального читателя. «Ссылками» здесь служат аллюзии из классических пьес А.П. Чехова «Чайка» и «Вишневый сад», на уровне подтекста обнаруживается знакомство драматурга с интерпретациями Б. Акунина «Чайка», Т. Уильямса «Записные книжки Тригорина». «Гиперпространство» пьесы также расширяется за счет реминисценций из работ Р. Барта, Ю. Кристевой об эстетике постмодернизма. К примеру, в пьесе травестирировано положение о «смерти автора».

Композиция «Вороны» повторяет композицию чеховской «Чайки» в расположении монологов и реплик-аллюзий персонажей. Фраза из

<sup>12</sup> Манифест рецептуализма. Личный сайт Ю. Кувалдина. – URL: <http://www.kuvaldin.ru/esse/manifest-r.html>

чеховского текста «Почему вы всегда ходите в черном?», адресованная Маше, помещена в начале пьесы «Ворона». Это настраивает на определенный код в восприятии текста реципиентом.

Думается, что условный «текст» XIX столетия в современном культурном контексте не воспринимается как текст самодостаточный. В диалоге веков происходит актуализация классики посредством слияния в нечто третье, в равной степени наследующее лучшие черты двух культур. Это, с точки зрения различных эстетических позиций, находит отражение в пьесах Н. Коляды, Б. Акунина, К. Костенко, Ю. Кувалдина.

**В заключении** диссертации содержатся итоговые обобщения исследования и выводы, касающиеся закономерностей творческого взаимодействия современных драматургов с художественным миром произведений А.П. Чехова, намечены перспективы изучения темы.

***Содержание работы отражено в публикациях:***

1. Трубникова (Мищенко), Т. А. Своеобразие пьесы «Записная книжка Тригорина» как вольной интерпретации «Чайки» А. П. Чехова / Т. А. Трубникова (Мищенко) // XVI Пуришевские чтения : мат-лы Междунар. конф. / отв. ред. А. В. Коровин. – М. : Изд-во МПГУ, 2004. – С. 201–202. – ISBN 5-89-527-047-6 (0,1 п.л.).
2. Трубникова (Мищенко), Т. А. Образ героя-беглеца в творчестве Т. Уильямса и А. П. Чехова / Т. А. Трубникова (Мищенко) // XVII Пуришевские чтения : мат-лы Междунар. конф., посвященной 200-летию со дня рождения Х. К. Андерсена / отв. ред. А. В. Коровин. – М. : Изд-во МПГУ, 2005. – С. 243–244. – ISBN 5-89527-073-5 (0,1 п.л.).
3. Трубникова (Мищенко), Т. А. Чеховская литературная традиция как духовный ориентир поколений / Т. А. Трубникова (Мищенко) // Человек в поисках духовности: ориентиры и установки : ст. и мат-лы / под науч. ред. Ж. А. Романенко. – Астрахань : Изд-во АГТУ, 2005. – С. 153–158. – ISBN 5-901918-14-2 (0,3 п.л.).
4. Трубникова (Мищенко), Т. А. «Иллюзорное жизнестроительство» – центральная проблема драматургии А. П. Чехова и Т. Уильямса / Т. А. Трубникова (Мищенко) // XVIII Пуришевские чтения : мат-лы Междунар. конф. / отв. ред. М. И. Никола. – М. : Изд-во МПГУ, 2006. – С. 134–135 (0,1 п.л.).
5. Мищенко, Т. А. Бытийное и бытовое в творчестве Л. С. Петрушевской / Т. А. Мищенко // Бытийное в художественной литературе : мат-лы Междунар. науч. интернет-конф. (20–30 апреля 2007 г.) / сост. : Г. Г. Исаев, В. Н. Гвоздей, Ю. В. Бельская. – Астрахань : Издательский дом «Астраханский университет», 2007. – С. 108–110. – ISBN 5-88200-953-4 (0,5 п.л.).

6. Мищенко, Т. А. «Чайка» Б. Акунина – феномен массовой литературы / Т. А. Мищенко // Гуманитарные исследования : журнал фундаментальных и прикладных исследований. – Астрахань : Издательский дом «Астраханский университет», 2009. – № 1. – С. 131–138 – ISSN 1818-4936 (0,7 пл.).

*Статья № 6 опубликована в журнале, входящем в перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, рекомендованных ВАК России.*



Подписано в печать 22.05.2009.  
Уч.-изд. л. 1,3. Усл. печ. л. 1,2.  
Заказ № 1794. Тираж 100 экз.

---

Оттиражировано в Издательском доме «Астраханский университет»  
414056, г. Астрахань, ул. Татищева, 20  
Тел. (8512) 54-01-87, факс (8512) 54-01-89,  
E-mail: [asupress@yandex.ru](mailto:asupress@yandex.ru)





100